

Ernst Jünger o la travesía de Europa

Guerra en la paz

En 1920, a sus veinticinco años, Jünger se presenta en sociedad con el primer volumen de su trilogía guerrera, *Tormentas de acero*. Le seguirán *El bosquecillo 125* y *Fuego y Sangre* (1925). La Alemania de Weimar se debate entre dos polos: el resentimiento nacionalista por la derrota bélica y la humillación de Versalles, y un cosmopolitismo universalista, que encarna en buena parte de su pródiga cultura y en el movimiento político de los llamados «republicanos racionales». La Alemania guillermina fue un universo que ignoró al mundo. Ahora, se trata de vengarla o de disolverla en el universo de la historia, haciendo consciente su pertenencia a ella.

Son años de paz, pero Alemania es una sociedad armada. Hay leyes e instituciones, mas la calle es de los militares, los espartaquistas, los nazis. Peter Gay (*La cultura de Weimar*, 1968) define con admirable precisión: «Al apoyarse en la historia, Alemania se convirtió en su víctima». La inmadurez democrática de la nación se agrava por las duras condiciones que le han impuesto los vencedores. La república intenta, acelerada y desesperadamente, reeducar políticamente a un pueblo educado para lo apolítico, y dividido en sectores inconciliables que intentan aniquilarse por las armas. Todavía, en Europa, grades masas creen en la proximidad de la revolución antiburguesa, sea desde una perspectiva comunista, anarquista o fascista. El fin del capitalismo está a la vuelta de la esquina. La historia sabe más que los hombres, como casi siempre.

Las respuestas intelectuales ante la crisis son muy dispares. Thomas Mann, que se ha jugado con entusiasmo pesimista por el imperio, es un ferviente republicano que ensaya la crítica radical de la cultura burguesa. En *La montaña mágica* (1925) encierra a maestros y discípulos en un sanatorio de tuberculosos, a debatir sobre la vida histórica que marcha hacia su anulación en la muerte colectiva de 1914. Stefan George pugna por una «Alemania secreta», con sus héroes íntimos, replegados ante



una sociedad sin heroísmo. Rilke exalta a la juventud angélica y el sentimiento de disolución en el océano de la unidad.

Las derechas vuelven a Hölderlin y Kleist. Alemania se les aparece como la única y legítima heredera de los paladines y dioses clásicos. Las izquierdas rescatan a Büchner, el cantor enfermo de los indeseables. Llama la atención cuánto importa la poesía en este país descabalado, como si los alemanes quisieran ejemplificar el dicho de Shelley: los poetas son los secretos legisladores del mundo. Poesía es unidad, remedio mágico contra la dispersión. Schiller aconseja el tiranicidio; Goethe, la apatía olímpica, liberal-conservadora. Ambos tienen poco que ver con el debate parlamentario de los problemas sociales.

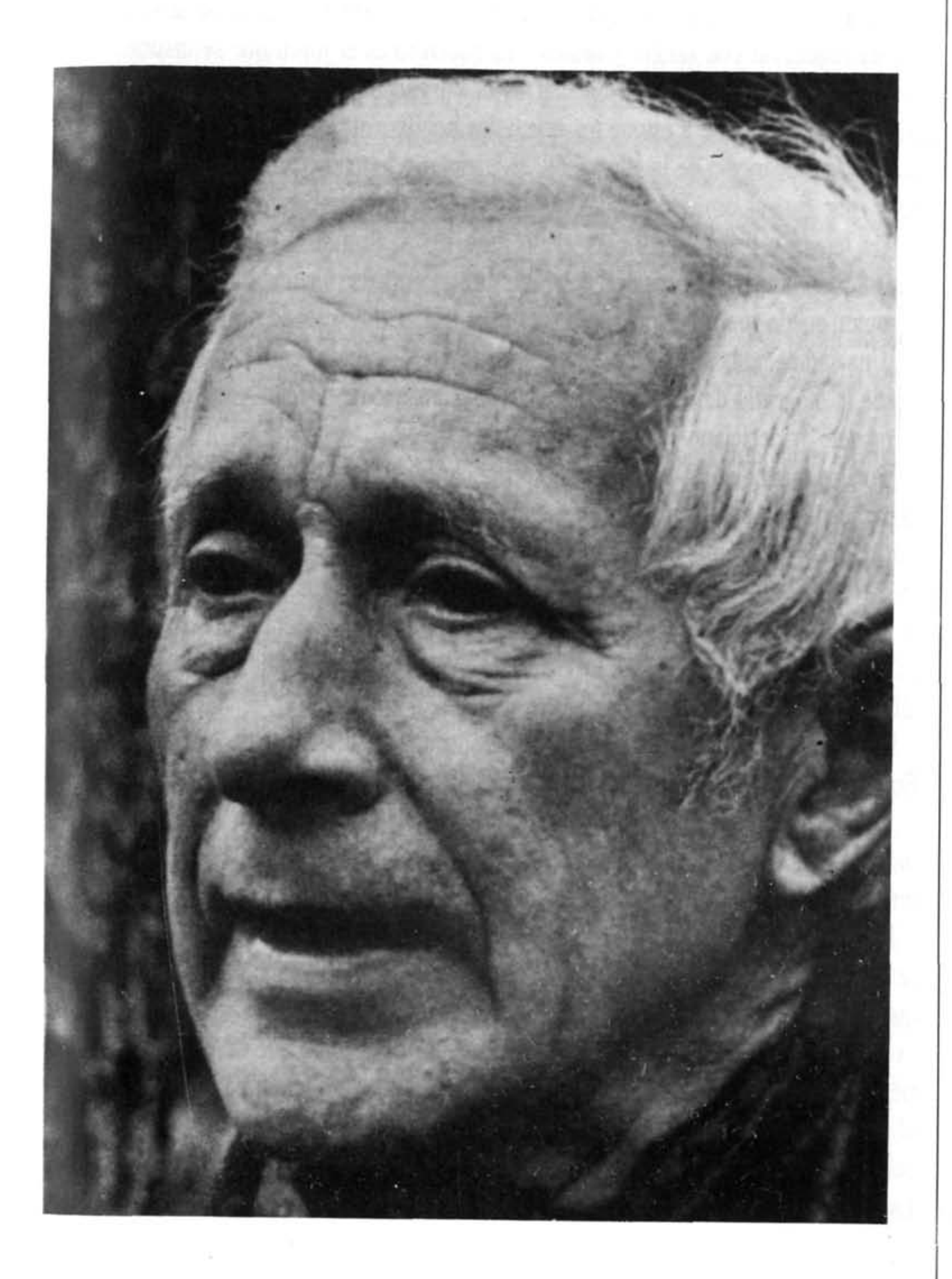
Prosperan las viejas asociaciones juveniles (*Wandervögel*: aves errantes y migratorias, que apenas tocan tierra). La juventud se insurge contra el padre, en un acto solemne de rebelión burguesa. Portan una filosofía difusa, excluyen o admiten mujeres, expulsan o acogen judíos. Luego pactarán con republicanos, nazis o comunistas. Sostienen un socialismo sin doctrina, una indeterminada revuelta basada en la nostalgia y el retorno a una sociabilidad arcaica. La adolescencia es su ideología fundante. Spengler se decanta hacia un socialismo prusiano y militar, el de Bebel, opuesto al internacionalismo marxista. En 1927, Hofmannsthal proclama la necesidad de una revolución conservadora.

Lo alemán vuelve a ser antimoderno. Ser alemán es estar contra el capitalismo, los judíos, la máquina, la burguesía y la ciudad. De nuevo, hay que enfrentar al demonio, asumirlo y derrotarlo. El cine expresionista muestra un mundo transido de fuerzas diabólicas. Tal vez, el demonio sea la encarnación de un padre indeseable. Se trata de sustituirlo. Por la república, por Hindenburg y su gloria marchita, por Hitler. Los jóvenes se insurgen contra un padre, no contra la sumisión filial.

De vuelta de la guerra, la literatura se pone a la tarea de narrarla. En cierta zona «progresista» prosperan las novelas antibélicas y pacifistas, que muestran la contienda como una lucha miserable, inhumana, hecha por los hombres contra su propia condición: Erich María Remarque, Arnold Zweig, Ludwig Renn, sobre el ejemplo francés de Henri Barbusse.

La reacción no tarda. En 1934, Walter Linden le dará forma doctrinaria: la «poesía de la guerra mundial». A fines de los veinte y comienzos de los treinta, films y narraciones, poemas y dramas empiezan a exaltar las glorias militares alemanas de 1914-18, retrotrayéndose al «espíritu de agosto del 14», la unidad popular tras el emperador y el ejército. Son textos antidemocráticos y antirrepublicanos. El ejército se muestra en ellos como el lugar de la unidad emotiva que borra las diferencias entre individuos y clases sociales. La nacionalidad y la muerte son el hecho común que todo lo homologa. La agresividad es exaltada como un valor. El otro sólo existe como enemigo o, si se quiere, es enemistosa toda alteridad. La guerra se convierte en paradigma de la vida.

Ciertos escritores (Werner Beumelburg, Edwin Erich Dwinger, Franz Schauwecker, Josef Magnus Wehner, Hans Zöberlein) tocan el tema guerrero con un enfoque



Ernst Jünger

nacionalista y señalan que es la esencia de la literatura popular presente. Se lucha contra el nihilismo y la «mala» literatura de guerra, por un nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*) y un neoclásico renacimiento nacional. El mismo Jünger (*La movilización total,* 1930) advierte que una nueva juventud está tomando como modelo vital al soldado en el frente de batalla (cf. el volumen colectivo *Die deustche Literatur im Dritten Reich,* dirigido por Horst Denkler y Karl Prümm, 1976).

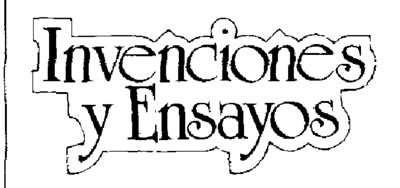
Jünger, sobre un compromiso político que luego se analizará, cimenta al «hombre nuevo» en una estética erotizada de la guerra. En el prólogo a *La marcha del nacionalismo* (1926) de su hermano Friedrich Georg, se define como guerrero e hijo de guerreros, lo opuesto al *Bürger* (burgués, ciudadano). Un guerrero dotado de la «real facultad de engendrar con sangre y semen». El guerrero es el joven que se insurge contra el adulto, cuya personificación social es el burgués. Es el hijo de la burguesía que no se reconoce en ella y asume los prestigios nobiliarios; en este caso, los de la nobleza militar. Por medio de la educación, la burguesía ha traicionado al espíritu de cuerpo y, por fin, al espíritu mismo. Así lo sostendrá Jünger en *El trabajador* (1932).

Un lejano y firme ejemplo es el de Federico el Grande y su «mesa redonda» de Sans-Souci, la contrafigura del salón francés gobernado por una dama ilustrada. Allí, la mujer queda fuera del juego, en su rol de madre del soldado o prostituta cuartelera. Una sádica homosexualidad reúne a los jóvenes soldados en torno a su emperador. Desde la biografía de Kantorowicz, una robusta serie de novelas y películas recupera el modelo fridericiano.

Por los mismo años, Heidegger despliega su filosofía crítica del *Man-Selbst* (el «se» impersonal y la identidad tópica): la vida cotidiana, pública, inauténtica, donde todos son nadie y que sólo se altera con la muerte, que quiebra esta anónima continuidad en la consciencia de lo mortal, el suicidio, el duelo y la guerra. Heidegger desprecia la igualdad y exalta la contienda, con su elogio de la vida-para-la-muerte, encarnada en el principio nobiliario del servicio: ciencia, milicia y trabajo son la misma cosa (discurso del rectorado, 1933).

La narración de la guerra en Jünger se toca y se distancia de estas propuestas. En ella no se tratan cuestiones técnicas, de estrategia o de material bélico. Leyéndola, no sabemos cuál es el curso del conflicto. Tampoco se juzga si los soldados combaten mejor o peor, como si el narrador no tomara parte en la pelea y sólo fuese un observador enterado.

La guerra jüngeriana es un acontecimiento cósmico; por tanto, de curso permanente. Sus preparativos recuerdan los aprestos para una guerra hipotética pero constante que Dino Buzzatti narrará en su memorable *El desierto de los tártaros.* La guerra es cotidiana, es normal, es la forma fundamental de la vida, que deriva en pacto político o combate, según las enseñanzas de Clausewitz. «La palabra paz esta prohibida al soldado» dice el personaje de Böckelmann. A la noche, los sobrevivientes de la refriega beben a la memoria de los muertos y recuerdan las experiencias vividas. La guerra va desarrollando en ellos un «objetivo júbilo del peligro, un empuje caballe-



resco para salir airoso del combate». El fuego va purificando y tornando más audaz el espíritu bélico. Jünger atribuye a la guerra la *Wüstheit*, cualidad compleja, pues significa, por junto, la aridez del desierto, el desorden, el libertinaje y también lo inextricable. Estos soldados hacen la travesía del desierto pero la hacen como si el trámite fuera una orgía de lo indiscernible. La guerra es «un sueño laberíntico» donde surge la luz primordial del abierto sepulcro, tras la errancia por lo desconocido. Nada siniestro: una experiencia mística: el origen recuperado.

Las guerras y los períodos de paz ocurren por agencia de un fatalismo astral. Hay un vaivén de fuerzas, que se duermen y se despiertan, para adormecerse y volverse a despertar, incesantes. Por eso no interesan a Jünger las circunstancias históricas de cada guerra, pues todas las guerras son la misma, recurrente y cíclica. Es como una batalla, eterna e intermitente a la vez. En medio del combate, ve paisajes de las glaciaciones prehistóricas y resuenan en sus oídos las palabras de la fábula: «Era una vez...» La invocación a Herodoto confirma esta intemporalidad de la guerra y anuncia a Borges, temprano lector de Jünger en Buenos Aires (1922): «La batalla es eterna y puede prescindir de la visible pompa...» Mecánico o demoníaco, el mundo tiene un movimiento donde se identifican el curso y el retorno. La guerra lleva el sufrimiento al culmen y de ella surgen las fuerzas salvadoras que instauran un nuevo origen. El misterio de la historia consiste en que su agitación se encamina a la equivalencia indiferente.

En este orden, la guerra es un agente histórico importantísimo, pues invasiones y conquistas prueban a los hombres que son (somos) ciudadanos del mundo en tanto hijos de la misma Madre Tierra. La humanidad es matriarcal, matrilinear, una familia de referencia materna (y telúrica, ejemplo al caso). Luego, vienen las confrontaciones «paternas» entre religiones y culturas. Cristianismo y judaísmo, por ejemplo, se universalizan por esta vía. No el Islam, ligado a un clima determinado. Ni manifestación de castigo ni de venganza, guerra y asesinato son exigencias telúricas, reclamos del equilibrio de la tierra. A lo largo de la historia, los hombres cambian de rostro en los constantes papeles del amo y el esclavo. Son prisioneros del presente, de esa permanente labor de despojo y conquista de botines que llamamos civilización (cf. *El problema de Aladino*, 1982).

En consecuencia, es escaso el entusiasmo que siente Jünger ante la guerra industrializada que le toca en suerte. Confiesa no haber aprendido ni siquiera el manejo de una ametralladora. Admira lo cultural de la industria bélica, la máquina genial y el trabajo de aniquilación, como quien admira un hallazago de laboratorio o la construcción de una represa, pero su guerra es la del peleador solitario y manual, impotente ante el carro de combate. No experimenta el deslumbramiento futurista por la guerra mecanizada, como su personaje Zapparoni (el apellido italiano no parece casual: el futurismo era italiano) que fabrica ingenios bélicos en tanto se provee de banderas blancas, de neutralidad o rendición. Para él, la guerra es un negocio.

El ideal de combatiente jüngeriano es el soldado solitario que enfrenta, inerme, a un ejército pertrechado, y lo derrota, haciendo triunfar el valor sobre el mero poder de aniquilación. Sus soldados son los caballeros combatientes de Ariosto y el cantar de los Nibelungos. No lucha contra los iguales, no ataca al débil ni al indefenso: en el vientre de Leviatán se construye una celda monástica. Como los oficiales patricios y los monarcas absolutos, su oficio consiste en hacerse amar de sus súbditos, que carecen de todo derecho frente a él. Un ejercicio moral, recompensado por un afecto anónimo y masivo. Le repugnan las matanzas de judíos y los fusilamientos de prisioneros y rehenes ordenados por los nazis. El narrador de *Cristalinas abejas* (1957) tiene en su expediente los cargos de ser «solitario y derrotista». No se identifica con los «suyos» sino consigo mismo. Jünger ha perdido, con los alemanes, dos guerras ¿Tampoco se identifica con las derrotas? ¿Opta, caballeresco, por las causas perdidas, que son las únicas nobles?

Otro intelectual longevo como él, Norbert Elias (*Studien über die Deutschen*, 1990) señala que Jünger, en sus relatos de guerra, sólo muestra la heroicidad de los oficiales. Las debilidades del soldado están «censuradas». El plebeyo recluta no forma parte de su imaginario bélico. Una cosa son los oficiales y otra, la tropa. Le opone la «sociología de la guerra» de Remarque en *Nada nuevo por el Oeste* (1929). Lo mismo en cuanto al dolor, expresión de flaqueza. Los oficiales jüngerianos son sobrehumanos o demoníacos, personifican un ideal de aniquilación que surge de la voluntad nietzscheana de poderío. En él confluyen el nihilismo nazi y el nihilismo anarquista. Es una suerte de libertario de sangre azul. La sangre roja tiene escasas efusiones en sus recuerdos de batalla.

La guerra de Jünger es, por fin, o al comienzo, una experiencia mística. La batalla «horrible y maravillosa» vale por una «prueba de profundidad», una puesta en abismo, como se dice hoy. En su primer diario parisino (1941/2) anota:

> En el momento en que se le manifiesta la muerte, el hombre parece salir de la ciega voluntad y conocer que lo íntimo de todo es el amor. Fuera de él quizá sólo la muerte sea el único bienhechor de este mundo.

Amor, muerte e iluminación coinciden en el acto jüngeriano del bautismo de fuego, tal como lo describe en *La lucha como vivencia interior* (1922). Excitación fálica y éxtasis (separación alma/cuerpo), es un acontecimiento místico y sexual. El soldado comulga, en él, con las fuerzas naturales. Fuego, falo, naturaleza y muerte se concitan en el mismo acto de desujetación. El hombre se descarga de la vida histórica y vuelve a ser natural, originario. La muerte del otro cesa de ser un evento moral para devenir una epifanía de la muerte.

Esta repristinación por la guerra viene de cierto Nietzsche, como resulta evidente. Pero es una variante importante respecto a otros planteamientos de la voluntad de dominio o poderío que conviene desmarcar. El de más relieve, me parece es el de Georges Sorel, por las consecuencias políticas que se le pueden atribuir. Lenin y Mussolini



no dejan de tributar a sus *Réflexions sur la violence* (1906, tercera edición corregida de 1912).

Sorel mira a Nietzsche desde la contrafaz del superhombre, desde un modelo humano violento porque débil, carente, temeroso ante el peligro. Un mundo fatalmente dado le infunde terror. Disperso por Satán, este mundo será reunificado por Dios, en la dudosa promesa cristiana que, sin embargo, demoniza toda la historia.

En el mundo soreliano no hay deberes, ni sociales ni internacionales, porque ambos son indeterminados. Sólo hay derechos, porque son rigurosos. Sólo habría deberes estrictos en una sociedad solidaria. Como en Jünger, la burguesía, intoxicada de humanitarismo y pacifismo, siente horror por la confrontación y la guerra. Es cobarde y negociadora. Está en retroceso y en decadencia. La lucha social, por tanto, es entre el proletariado y el ejército. Ejemplos: la Comuna de París, la revolución rusa de 1905.

Los obreros, carentes de pecunio, sólo tienen la fuerza que produce el miedo burgués al daño que pueden ocasionar destruyendo el tejido productivo: el método «directo y revolucionario» de la huelga general. Es como la batalla napoleónica que intenta destruir al adversario. Se advierte que, en Sorel, la voluntad de dominio pasa al plano de la historia para realizar fines políticos y no, como en Jünger, para personificar unas recurrentes fuerzas cósmicas. La huelga general soreliana es el mito que condensa al socialismo y el mito es la única forma de actuar sobre el presente. Es (la huelga) el socialismo convertido en un plexo emotivo. La revolución es la guerra social, encono antiburgués y recurso a las armas. Misteriosa como la historia, la revolución no puede demostrarse científicamente, según pretende Marx, que vuelve espantosa una acción bélica social «absoluta e irremediable» (como la guerra de Jünger). En el mundo conciliador de la democracia se ha perdido el sentido de lo sublime, que la revolución guerrera proletaria ha de recuperar. La revolución es la desmesura, el rechazo de la recompensa, lo gratuito que denuncia a lo sagrado. Proudhon, Nietzsche y Bergson sirven a Sorel para anunciar el socialismo prusiano de Spengler y los planteamientos guerrilleristas más recientes.

Drogas

La desujetación del acto guerrero tiene que ver con el mundo de las drogas, otro interés jüngeriano. En sueños, Jünger escucha esta frase: «La nada tiene su baile de máscaras». El sujeto es la máscara. Desujetarse es acceder al misterio central del mundo, totalizarse en la nada. O viajar a lejanas tierras y habitar el Sol por medio del opio, como en *Juegos africanos* (1936). A su vez, en *Heliópolis* (1949), el personaje de Antonio pone paralelo su nihilismo iluminador al nihilismo de los sublevados, unos anarquistas que quieren destruir el orden de bienestar de la ciudad. La droga lleva a Antonio al «misterio central» antedicho y muere intoxicado por una bebida

que obtiene del laurel y produce conocimiento. El saber absoluto viene con la muerte, queda fuera del discurso.

A su vez, la mallarmeana centralidad de la nada «sostiene» una visión del mundo como vacilación y movimiento. En efecto, el absoluto vacío no sujeta y la embriaguez conduce a la pérdida del yo, al desenmascaramiento. La vida moral se ve agitada entre dos polos y el supuesto yo, sujeto único e indivisible, adquiere un doble lenguaje. Los franceses se narcotizan con vino y los alemanes se adormecen con cerveza, cuya sueñera produce la objetividad y el entusiasmo germánicos. Dime cómo te emborrachas y te diré a qué cultura perteneces.

Parsifalismo

Los grupos jüngerianos (Legión Extranjera, ejército) pertenecen al mundo que Umberto Eco denomina «parsifalismo», tomando como referencia a los caballeros del Grial y al adolescente loco y puro, Parsifal, que intenta su regeneración, o sea la restauración del principio generador y paterno en una comunidad castrada por el pecado. En *Juegos africanos*, al mundo masculino de la vigilia se contrapone la figura femenina de Dorotea, que aparece en sueños y hace advertencias sobre los objetos percibidos en la vigilia misma, la vigilia de armas de los legionarios.

Un grupo viril, sin sexualidad ni enfermedad (los trastornos de los heridos de guerra son descritos científicamente, no como vivencias internas del herido) remite a las agrupaciones utópicas, por ejemplo, las frecuentes en Julio Verne.

Hay relaciones de amor entre estos hombres, como en *Juegos africanos* entre el narrador y el italiano Massari, que hace de camarero pulcro y fiel (de nuevo: el servidor verniano). El yo y el otro yo administrado fuera de sí definen una relación amorosa. En *Eumesvil* (1977) las sugestiones sobre la homosexualidad son un tanto más perfiladas. Pero importa que se fundan en vínculos de identidad intercambiable, como en las comunidades monásticas. En otra perspectiva ideológica, la revolucionaria, estos grupos aparecen en las novelas de Malraux y Koestler, y en algunas narraciones de Camus, como *La peste*. Berdiaev, en la misma época, propone una nueva Edad Media. Eco y Furio Colombo, en ensayos sagaces y una novela menos sagaz, apuntan las analogías entre nuestro siglo y el medievo.

El parsifalismo, llevado al contexto de la paz, da en monasterio. Herbarios y bibliotecas definen un ámbito monástico en *Junto a los acantilados de mármol* (1939). Una orden secreta cuyo lema es *Semper Victrix*, reúne a monjes, pastores, agricultores, cocineras y gente menuda y elemental en un ambiente de entorno monástico, cuyo centro es un núcleo de sabios que buscan el fundamento (el lugar sin historia). En otro sentido, éste es el espacio de la propiedad, de lo propio, de lo seguro y lo pleno, el tesoro de lo heredado: lo que se sigue teniendo y se sigue diciendo.



Como imagen narrativa, el monasterio se asocia, con frecuencia, en Jünger, a la montaña. Un punto elevado y un recinto concluso, la gruta que sirve de escenario a los ritos iniciáticos, a la aceptación. Personajes nombrados con el étimo de la montaña (Monte, Berg) ejercen funciones de comando y manejan atanores alquímicos desde la altura ensimismada de las cimas montañosas. El Apiarium de *Heliópolis* une lo monástico con lo utópico. Es un monasterio cuyo emblema es una abeja: el panal es el modelo de sociedad productiva, cerrada y geométrica. De algún modo, en la metáfora de la emboscadura (*Waldgang*), del camino que se interna en el bosque y protege la soledad del errante, se dan, de nuevo, las notas de intimidad y aislamiento propias de lo monástico.

De estas comunidades monásticas, como de las militares, la mujer está parsifalianamente excluida. Es una sirvienta muda, a veces. Otras, la prostituta que visitan los legionarios. En un caso, es la esposa, que Jünger menciona con el apodo de Perpetua (la referencia perpetua). Jünger, como buen caballero andante, apela al amor cortés. La amada existe en tanto lejana: ausente, muerta, soñada, evocada en una despedida, admirada a distancia, prometiendo una historia de amor que ocurrirá cuando el relato haya terminado, fuera de él. La mujer idealizada compensa la fobia institucional de estas comunidades hacia la mujer concreta. Peligrosa y dañina en la proximidad, la mujer se torna sublime en la lejanía.

En este cruce de la fobia y el ideal se inscribe un posible erotismo jüngeriano. Se funda en la solicitación de la nada, románticamente. Porque vamos a morir y desaparecer, nos excitamos por la vida como mortal: agonía, espasmo final, enfermedad, guerra. La nada es la Excitación de la excitación. Muerte y sexo provocan los automatismos que convierten al individuo en género (cf. Hegel). En este plano genérico, hombre y mujer se encuentran. El lenguaje, elemento sujetador por excelencia, desaparece. El varón lo recupera entre otros varones, pero la mujer jüngeriana (salvo excepción muy acotada) es muda como la especie. Vencida y conquistada, actúa como botín de guerra. Erotismo y lucha se alimentan mutuamente como paradigmas. El triunfo nunca es definitivo ni último, sino anuncio de una victoria siguiente.

Porque genérica, la mujer es materna. Aparece en el imaginario del varón cuando acaba la infancia, escena recurrente en el sueño del hombre maduro y que consiste, precisamente, en la distinción del sueño y la vigilia, de la madre y las mujeres (de nuevo: la Dorothea de *Juegos africanos*). La madre se pierde como mujer y su recuperación sustituta, simbólica, se da en el arte. El hombre, ante el arte, es siempre un niño que escucha a la madre contar una leyenda que lo sume en un estado de protección y confusión. La madre, emblema del género, asegura la inmortalidad, frente a lo mortal del padre, viril e individual.

Elevada a hipóstasis, la mujer es la Madre Tierra, principio y término de la vida. Vivir es surgir de la tierra y morir es retornar a ella. Entre ambos episodios, la vida se da como una suerte de vestimenta litúrgica perteneciente a un culto secreto y oscuro. Un volcán rodeado de piedras preciosas sería su figura. Volcánica y muda, la mu-

jer es el saber silencioso y telúrico. El varón, en cambio, es la locuacidad y la duda del discurso. Frente a la omnipotencia del silencio, la guerra del imposible significado. Frente al varón que alegoriza unas ideas, la mujer es la Madre Tierra, Afrodita o Minne, un gran vientre con la cabeza velada. En tanto idea, el varón se individualiza, mientras todas las mujeres son la misma Madre, porque conforman una especie.

Los grupos jüngerianos son, pues, núcleos formados en torno a un principio paterno interior y circuidos por una instancia materna. Son una comunidad de padres y maestros metida dentro de un cuenco materno. Si no logran salir de sí y mezclarse con la alteridad femenina, perecerán, como todas las comunidades utópicas, carentes de demografía.

En Jünger, la tipología de lo femenino y lo masculino abre una serie de oposiciones dicotómicas y sirve de base mítica para razonar la historia, que es deseo materno e instrumentación paterna. Una historia telúrica, como la vida misma, con una superficie manifiesta de dominante viril y una profundidad, oculta, de dominante femenina. La mujer es la madre (el espacio, las estrellas, la tierra, la concepción y la conservación). El varón es el padre (el tiempo, el cielo, el agua, la creación y la destrucción). El varón es la inquietud inextinguible de la historia, en que cada momento destruye al anterior. Es el titán que devora a sus hijos, el dios que los sacrifica, el guerrero que los mata. Finalmente, entrega sus despojos a la tierra, de la cual ha surgido el mudo decreto sacrificial. Por la muerte, la vida se torna sagrada y todo aquel que la propina (el varón: titán, dios o guerrero) tiene el poder de engendrar y de sacralizar, de sacrificar. Luego veremos que estas notas también caracterizan la escritura (otra afinidad de Jünger y Borges).

No es difícil, entonces, advertir que el padre, en las narraciones jüngerianas, aparezca poco y generalmente asociado a la muerte. Es un padre muerto que deja a un hijo huérfano, el cual intenta reparar la instancia paterna dañada por la muerte mediante una institución paterna como el ejército. Aun cuando Jünger evoca a su propio padre, lo hace (en *El corazón aventurero*, 1929), disolviéndolo en entidades impersonales, la filosofía y la ciencia. El padre lo incita a ser zoólogo y mineralogo, a estudiar las fuerzas cristalizadas o vivas que tejen el intangible orden del universo, algo que se entiende y es, a la vez, incomprensible. Es una incitación a razonar a la madre como orden, pues el orden cósmico es telúrico y, por tanto, materno. Por ello no se puede tocar ni comprender. Los hombres, hijos de la gran y única Madre, se hermanan, no se comunican.

El padre está muerto, acaso sacrificado de antemano por su propio padre. El padre es el conjunto de los antepasados, unidos por la muerte. Más que un padre personal, es un sepulcro ancestral, que se visita de noche, en procesión de antorchas (cf. *Cristalinas abejas*). El mundo es la tumba de los padres muertos en *El tirachinas* (1973). El huérfano se llama Clamor, pues clama por instancias parentales y que hallará en comunidades militares. Al contrario del héroe clásico, que se educa para ser padre,



Clamor se forma para ser hijo. A través del ejército, será el hijo perpetuo de la perpetua madre.

Lugares de ninguna parte

Jünger nos propone tres travesías. La primera es la historia, o sea la guerra. De ella, sus viajeros huyen tras realizarla, hacia las islas utópicas. He allí la segunda. La tercera es la vuelta a casa, a la tierra firme, «paterna», donde está el bosque con su *Waldgang*, su emboscado sendero individual y solitario. Es claro, para cumplirlo hace falta un bosque propio, lo cual no es patrimonio de cualquiera. De todas maneras, las propuestas jüngerianas nunca son para muchos. Unos elegidos van a la guerra o a Utopía. Un sujeto solo se embosca. El destino humano se enfila hacia la soledad y el aislamiento individual. Por fin, el verdadero universo del hombre es el individuo. Ni la historia ni la utopía: la soledad ante sí mismo.

La utopía jüngeriana es la sustitución del mito en las sociedades modernas, la restauración del roto vínculo entre el mito y el hombre. En ambos subyace la creencia de que la dicha humana es terrenal y que puede lograrse con una óptima organización de la sociedad. El hombre puede progresar en el espacio de su dicha, a lo largo de la historia. Es un elemento finalista que conduce la existencia del Estado y sin el cual sobreviene la decadencia: lo que el satírico Nestroy denomina «la nación como resignación». En el mito y en la utopía la vida es satisfactoria porque se da un ajuste perfecto del sujeto individual a su función en la sociedad. Pero, cíclicamente, la perfección da tedio y surge Caín, el envidioso y violento Caín que refunda el imperfecto y caótico lugar de la libertad. El hombre es todo en un mundo mítico-utópico. Todo, menos libre.

En los siglos XIX y XX el mito dominante es el del polo, el lugar eminente donde todos los hombres, renunciando a sus nacionalidades, se reconocen como tales, como puramente humanos. Dentro de la imagen polar, no obstante, yace la potencia del Eros, la aniquilación. Al anular sus diferencias, los hombres recaen en el nihilismo.

Los espacios ensimismados designan lugares utópicos en las narraciones de Jünger. Las islas de roca (la Ermita) frente a los acantilados de mármol, la isla de Godenholm, la de Heliópolis con su templo solar que evoca a Campanella (opuesta a Asturias, la historia, la productividad y el conflicto), Vinho del Mar (la vida como fiesta, sin enfermedad ni muerte), Pagos (una economía equilibrada entre lo privado y lo público, cuyos miembros se dedican a estudiar los cultos funerarios sobre el gran sepulcro de la tierra), la fortaleza de Eumesvil, poblada de maestros y discípulos y gobernada por el Cóndor: un tirano ilustrado que aguza la vista de día y el oído de noche, y que elabora las consignas que regulan la vida de los demás, hasta sumirla en la rutina y la anomia.

La utopía jüngeriana se reclama de Nietzsche. Es la vuelta al estado de naturaleza, una sociedd fundada en el querer y no en el ser ni en el haber. Braquemart, en *Junto a los acantilados...*, es su emblema: tras un período en Mauritania, tierra de la historia (la europea, la colonizadora) funda una comunidad de sabios que gobiernan y esclavos que obedecen.

En los lugares utópicos, los hombres civilizados no buscan la prehistoria, el uno, sino la historia primordial, el cero (*Urgeschichte*). El relato primario, no tocado por la historia: el mito. Es el fundamento (*Grund*) donde reside el otro absoluto (*Ganz-Andere*): lo sagrado. El Dios de los ateos, que no se designa como tal.

Los habitantes de Godenholm (el viajero Schwarzenberg, el visitante Einar, el antiguo médico militar Moltner), son extenuados fugitivos de la historia, que buscan un lugar primario donde la vida no sea un sanatorio para los enfermos de la experiencia, sino el laboratorio de la regeneración. Fortunio y Bergrat dan la fórmula en *Heliópolis*: «... el reino donde la tierra se transforma en tesoro fundamental y el saber, en poder». Es el único contexto donde las grandes ideas, que surgen del corazón, se realizan sin fracasar, como ocurre en la historia. Esta es, al menos, la promesa de Utopía.

Pero Jünger no es un pensador utópico, sino, más bien, distópico, en el sentido de que muestra cómo la utopía se aniquila al realizarse. Podemos leer en estas fábulas distópicas jüngerianas, tal vez, una crítica a las utopías alemanas del siglo XX: el comunismo hegeliano de Lukács, la regeneración racista y totalitaria de Hitler, el mesianismo de Ernst Bloch, por no apelar al mayo del 68.

En la Ermita, los pastores, que viven en arcádico primitivismo, hacen sacrificios humanos en honor de sus muertos. El narrador no puede sino horrorizarse y nosotros pensamos en *El señor de las moscas* de William Golding: vuelta a la infancia, la humanidad restaura su historia, no su fábula. Braquemart rubrica con su suicidio, la impotencia utópica para refundar la historia humana. El ciclo jüngeriano se impone: la Gran Madre recobra sus fueros y la vida conduce a la muerte, que es la única regeneradora. Ritos de sangre y fuego logran perpetuar la vida, comer para no morir. Einar, en la isla Godenholm, advierte que el fundamento es la tenebrosa desnudez de la tierra, un bosque cruzado de senderos ocultos: el reconocimiento mutuo entre el ser extenso y la esencia inasible y perpetua. Zapparoni, por su parte, es la parodización de la utopía, la fabricación de un mundo habitado por autómatas «libres y elegantes», que repiten las historias contadas por unos films. Al realizar el ensueño de la materia que piensa, Zapparoni construye una sociedad automatizada cuya realidad (¿posmoderna?) es abstracta como el dinero. Aquí la crítica jüngeriana es contrafáctica y se dirige al mundo capitalista avanzado.

La utopía es, por fin, un modo de salirse del presente y mirarlo desde un futuro conjetural. El utopista escapa de su mundo para ocuparse de él, conforme la lectura que Jünger hace de *Brave new world*, la novela utópica de Aldous Huxley. Este, al mostrarnos un futuro inhabitable, juzga mala a su época, porque la ve empeorar en la proyección del tiempo. Es, si se quiere, la moraleja de *El problema de Aladino*:



el hombre es fuerte en sus sueños, fuente y consumación de sus energías. La realización de los sueños los debilita y aniquila.

Cabe pensar que el ejército, tal como lo perfila Jünger, es un espacio utópico. El soberano ideal es una suerte de Jefe de la Escuela Militar que logra el fin institucional (la seguridad) a través del derecho, en el sentido de lo recto. La decisión de lo bueno es la única manera de asegurar la libertad interior y la igualdad de los súbditos. El jefe es el mediador entre los hombres y el bien común, forma terrenal del Bien Supremo. Es lo vertical sobre la horizontalidad de la masa, Platón revisitado por Clausewitz. El cruce es el equilibrio. Como todas las utopías jüngerianas, la castrense está vocada a destruirse cuando se realiza, en la guerra. Una comunidad exclusivamente varonil (cf. Julio Verne) no puede proveer a su perpetuación.

De la experiencia utópica-distópica (utopía soñada y realizada) quedan museos y colecciones. La utopía sirve como idealización de la colonia, como deslinde entre el adentro europeo y el afuera colonial. Dos tipos de europeo, según los describe Jünger en *El corazón aventurero*, existen como las dos probables mitades del propio europeo Jünger: el alemán nocturno y el diurno judío, que encarna en la banca, la prensa, el comercio y las ligas populares. Para los alemanes, para el sueño de la noche alemana, Europa es un caso de germanidad, algo a rescatar del judaísmo, que se ha apoderado de Francia, y del americanismo, que invade el continente tras la victoria militar de 1918. Fascinado por París y sus valores «judaicos», Jünger pone en escena un conflicto que tal vez no tenga solución dialógica. La guerra de 1939, de modo trágico, lo demostrará.

En el deslinde de Europa hay un lugar privilegiado, que es Africa. Es la Mauritania que aparece en varios relatos, lugar donde el europeo funda sus colonias utópicas sobre el suelo sin historia: una sociedad sin momentos, eterna y permanente. Mauritania es la tierra de la vida inmediata, el mundo nuevo, que se renueva y se refunda a cada instante, la vida que se vive sin abstracciones ni símbolos. Se complementa con las Hespérides, el lugar del saber originario y oculto, el bien y el ideal, las fuentes del nietzscheano poder intacto por la técnica.

En la Legión de *Juegos africanos* se juntan el grupo utópico y el lugar sin historia. Alimentado por malas novelas de aventuras, el joven europeo parte hacia el viaje y la extrañeza. Es el «hijo natural» de la vida (civilizada) que retorna a su orden legítimo, denunciando como ilegítimo (o caído en ilegitimidad, en anomia) al orden cotidiano de la Ciudad.

La Legión es una alegoría de la Europa de entreguerras: los europeos trasladan al Africa sus provincias y hacen allí unos negocios más desenfadados. Se plantean romper el muro que los divide del mundo no europeo. Pueden perderse en él, desapareciendo como Rimbaud, o convertirse en un africano más, una árabe más, como T.E. Lawrence.

En la Legión todos hablan distintas lenguas. Su esperanto son las armas, en medio de una comunidad inamistosa. Son conquistadores: no los une una afinidad mutua,



íntima, sino la empresa exterior, el mundo a dominar. Son como las legiones romanas en la antigua Germania: extienden las fronteras a partir de un centro imperial que desconocen. Alemania fue Africa alguna vez. No se trata de superponer una nación a otras, sino de construir un universo en expansión, el cosmos imperial.

El Africa de Jünger es utópica, o sea literaria. Él viaja por sus lecturas y sus mapas mucho más que sobre la tierra africana. Lo acompaña siempre un libro de viajes y el castillo de If no tiene más realidad que su descripción en *El conde de Montecristo*. Las ciudades del norte africano le parecen grabados de Piranesi o paisajes florentinos. Son lugares soñados, imágenes de sus libros infantiles. Los contempla de la mano de su padre, que es la Legión.

El legionario reaviva otro mito literario, el de Robinson. Refunda Europa en el desierto de la historia y se plantea los problemas de legitimación que tiene todo pionero: ¿qué ley invoco? Cuando advierte que lo habilita la ley de la Ciudad, comprende que su viaje utópico ha fracasado, que no ha salido del punto de partida.

Romanticismo

El mundo de Jünger es orgánico. Su modelo es el vegetal, que respira y se alimenta. En él, se desarrollan las fuerzas vitales. Una planta sustituye a la otra y la muerte es inalcanzable para la especie, para el gran organismo de la vida. Lo vegetal es, por ello, paradigma de la juventud: anarquía, madera, flor. La vejez va mineralizando la planta, como en la entraña de la tierra el leño se vuelve carbón y, por fin, diamante. Conservatismo y nihilismo son cristalizaciones minerales de la vida. Eros lleva a Tánatos y los grandes recintos de la pasión (la guerra, el amor, el poder) conducen al equilibrio: indiferencia y aburrimiento. Visto en otra oposición bipolar, el mundo se agita entre el azar que domina al esclavo y la determinación del azar que cumple el amo. Pensar es, como en un juego de cartas, hallar combinaciones azarosas. La lógica de la música y el *Witz* en la poesía romántica. El azar tiene una razón, pero está oculta en el curso de los astros: es una razón paradójicamente misteriosa. La alcanzaron los viejos cultos solares y lunares, pero sus arcanos se han perdido y, con ellos, nuestro acceso a la lógica central del mundo.

Más honda que toda cultura, hay en el hombre una estructura invariable que semeja el orden en la vida de los insectos. Es un tejido de obstinada permanencia, que puede romperse, pero que se regenera. Educada por el darvinismo, la generación de Jünger advierte que, al intentar una explicación de los enigmas últimos de la vida, Darwin sólo ha conseguido reforzarlos. La cifra de esta crisis es Strindberg, un hombre interesado, a la vez, por el asunto Dreyfus y por la piedra filosofal. Se trata de volver a romantizar la ciencia: Freud.

Como a todo romántico, preocupan a Jünger el origen y lo absoluto. Se lee en *Juegos africanos*:



Este era mi propio tema: conducir la vida desde sus fuerzas propias, por un camino intransitado.

Es la fórmula de la «salud interior», el reencuentro de lo primordial dentro de sí. Traducido a términos nietzscheanos: encontrar el camino hacia Dios en un tiempo sin religiones, vacío de Dios pero no privado de él. En términos figurativos, la travesía de unos jardines cada vez más luminosos hasta llegar al supremo jardín donde la luz absoluta reduce todo color a cristal, a puro destello. Una suerte de recuperado paraíso perdido. Ir desde la diversidad de la historia en tierra de exilio, hacia la patria de la unidad sin oposiciones. Ir es volver, andar es desandar.

Lo que llamamos ser (lo que somos) es un juego de combinaciones pasajeras de lo absoluto, al cual vamos o retornamos con la sorpresa de la muerte, que nos convierte en mistagogos o iniciados. De ahí, según se verá más abajo, las dos concepciones fundamentales del tiempo: la occidental (tiempo homogéneo y lineal, de reloj mecánico, que avanza hacia su término) y la oriental (tiempo heterogéneo y cíclico que vuelve al origen y es medido por la ampolleta). Bajo ambas superficies, hay lo infinitesimal, que escapa a toda medida. En una perspectiva organicista romántica, son más verdaderas las cosmogonías antiguas y las leyendas del génesis que los sistemas de la filosofía intelectual.

Por ello, todo conocimiento auténtico es pérdida de la consciencia, palabra primordial y silencio. Una suerte de saber eterno y oscuro, inconcebible, que se intuye en las formas pasajeras del humo y el fuego, y las ondas del agua y el aire. Es acceso a lo materno, a la unidad indistinta. Un pensar sin pensamiento que, como quiere Hamman, sea despojada alma, desnuda de discurso. Es como tocar el pensamiento, una mortal erótica del saber.

Jünger propone, otra vez románticamente, remontar la herencia de la Ilustración, que nos ha llevado a la castración moral, sustituyendo el delito por la enfermedad, gracias al ideal puritano y epidérmico de la salvación, que ignora ser una consecuencia del mal.

Los valores devienen cantidades y el progreso es tomado como redención. El individuo es un mecanismo y en lugar de ser un servidor del mal es una maquinaria del mal, que se puede estropear y componer. La civilización ha llegado a su propia barbarie (los Estados Unidos) en contra de la cultura de lo natural, el alma: Alemania. Una ciencia romántica propone estudiar el velo que cubre la secreta realidad prodigiosa del mundo, que es obra de un artista supuesto (Dios). No se trata de despejar la oscuridad, como propusieron las Luces, sino de acceder al borde del abismo. Un conocimiento que, partiendo del corazón, radique en el cuerpo, un cuerpo dotado de raza, la cual permite percibir a las otras razas (cf. *El corazón aventurero*).

Sujetos de este saber regresivo e infuso son el deseo y el sueño. Lo dice el pintor de *Heliópolis*:

La dicha es momentánea (...) La vida es una cadena de anillos soldados por el deseo (...) El enemigo del hombre es la saciedad como la plenitud de la muerte es el anhelo o la nostalgia *(Sehnsucht).*

Jünger anota regularmente sus sueños a lo largo de sus diarios. En ellos aparece otro mundo, o quizás el mundo del cual la vigilia es el otro: una fauna fantástica, un padre muerto, un hijo inexistente y llamado Carus. Es el otro que me cuenta mi historia. Un ser sin leyes, que puede naturalizar mañana lo que es sobrenatural hoy, según el dicho de Cocteau. El mundo acaba por ser un sueño y tanto más inmortal cuando más fuerte es lo soñado. Los sueños nos seducen y nos llevan hacia lo que Jünger denomina «solipsismo activo». Los sueños son espuma (*Traüme sind Schäume*) pero espuma del infinito. Por ello podemos volver, en sueños, a unas vidas anteriormente vividas, convivir con los muertos y percibir la vida como totalidad universal de los posibles. El soñador alcanza la categoría profesional de Dios, pues en el sueño «nada es real y todo es expresión de la realidad», en contra de la herencia ilustrada que confía en la realidad de aquello que conocemos con un extremo grado de lucidez.

La figura ejemplar de este sujeto empujado por su deseo hacia caminos fiables y misteriosos, y que se considera creador de un mundo que ha soñado, pero irresponsable de sus maldades e imperfecciones, es el romántico *Wanderer*, el errante solitario que vaga por el bosque intrincado y hospitalario. Jünger lo (auto)retrata en su segundo diario parisino (1943/4): está en lo alto de un puente, debajo del cual corre un oscuro torrente, entre riberas cubiertas de niebla. Se sabe eminente sobre un camino cuyo origen y meta ignora. Administrado por fuerzas misteriosas, infinito y oscuro, este mundo sólo ofrece un refugio: la soledad (cf. la *Carta siciliana al hombre de la Luna*, 1930). Porque «en el fondo, todo hombre es solitario, pobre y único en el mundo» (cf. *Eumesvil*).

Cabría preguntarse, con Fritz Raddatz, si Jünger puede conciliar la soledad y el solipsismo, y si no es más bien un solipsista que un solitario. En efecto, no se distancia del mundo por medio de la ironía (Thomas Mann, Marcel Proust) y describe su íntima destrucción, sino que recorre sus quiebros y eminencias como un geólogo que reconoce un cosmos difunto. Nos cuenta una guerra sin heridas, se distancia de la modernidad sin visitar sus cloacas (Céline, Jean Genet, Ezra Pound). Por ello, su opción política tampoco es radical, de un radical fascismo, por ejemplo. No construye una obra, sino el diario de viaje de un *flâneur*, más que un *Wanderer*. Su historia contemporánea está muerta antes de nacer, es el museo de sí misma. Jünger la mira desde la tumba monumental de los caballeros andantes medievales, que cabalgan en los grabados de Durero junto a la Muerte y el Demonio. Su caso próximo tal vez sea, en estos años, Yukio Mishima, otro erótico de la guerra, de un homosexualismo masoquista que es la humillación del varón enclenque y feúcho ante el macho prepo tente y atlético, el soldado maloliente y sucio que vuelve del combate sin saber · ha ganado o ha perdido. Sublimado en el kamikaze y en la identificación del fa



con el torpedo, Mishima hace la apoteosis del soldado suicida, pero es la sombra miserable del oficial estatuario de Jünger.

En efecto, los combatientes jüngerianos acaban por ser una alegoría de la vida como proximidad de la muerte, como constancia de la mortalidad, más que alegoría de la guerra misma. Habitan en sepulcros, en trincheras que son como tumbas y llevan una vida aligerada por la cercanía de la destrucción, cuya escena típica es la pequeña despedida. No hay proyectos a largo plazo, no hay historia. Se trata de lo ínfimo: sobrevivir o, tal vez, desvivirse y descargarse del fardo insoportable de la guerra.

En su ensayo sobre el dolor (1934) Jünger hace cierto aprovechamiento filosófico de esta experiencia literaria que es su diario de guerra. Intenta una antropología del sufrimiento, tal vez de cuño cristiano. Define al hombre como el ser que es según lo que le duele. Es conforme siente sus pérdidas y las convierte, por ello, en carencias. Nacer, morir, envejecer, encontrar lo indeseable, separarse de lo amado, todo ello es dolor y nos determina. Y determinarnos es negarnos. Contra el nihilismo emergente, la única reserva es el individuo, radical afirmación contra la radical aniquilación.

Puesto que la vida transcurre hacia la tiniebla y cae en ella, la muerte es nuestra mayor aventura, nuestro supremo deber. Hemos de vivir muriendo a cada instante, en una muerte sin fin que es, al fin, la vida. La muerte es el grado máximo de nuestra memoria, pues en ella nos recordamos como universo, como correspondencia cósmica. Somos un mortal microcosmos, pero único e incomparable.

En esto, y con apoyo en su amigo Carl Schmidtt, Jünger vuelve a criticar los abusos de la Ilustración, esa ceguera que pierde al hombre en los extravíos de la luz y le hace ignorar el poder de las tinieblas. Este mundo es un edificio racionalmente construido, pero alberga a una población de locos: es un manicomio. Así escribe en 1943 al asistir a una exhibición de *La sangre de un poeta*, el film de su otro amigo, Jean Cocteau.

Si se considera a Jünger como meditador sobre la naturaleza y operatividad del arte, también se lo percibe como romántico. Se advierte que, en este mundo insular y caótico, la armonía es invisible y puede sentirse, aunque no se la perciba. A menudo, esta armonía se confunde, en lo sensitivo jüngeriano, con el confort burgués, con el *Kitsch*: flores, frutas, el té caliente, el vino, cierta intensidad corporal basada en el bienestar: la composición de lo compuesto.

En ocasiones, el arte funge en Jünger el papel de la consolación ante lo irrazonable de la vida. La *Trostung* romántica traducida al ensimismamiento burgués, la privacidad que elimina el sobresalto. Sus espacios utópicos se confunden con hoteles del sur europeo en alta temporada. El romanticismo se aburguesa y el orden doméstico ocupa el lugar de la cifra del orden cósmico. El jardinero cuida su limitado jardín, como Dios cuida su creación: una isla en la nada (su figura es el mar y viceversa). A veces, el artista sale de sus posesiones, pero es para trepar a la cima de la montaña y contemplar la distancia cósmica que va desde el cóndor al monstruo submarino, unidos por la «cristalina belleza del espíritu». Considera, además, por fin, que la literatura que ejerce es universal porque produce especies nuevas, adecuadas al momen-

to, dentro de unos géneros constantes, que se reiteran en todo tiempo y lugar, como señalando que hay un poso invariable al cual se refieren.

Siegfried Lenz, en 1965, cuando Jünger cumple sus setenta años, observa que pocas de sus obras (*El trabajador* y *El corazón aventurero*) han sido corregidas al reeditarse. El resto queda tal cual y se advierte la constancia de un estilo y un mundo imaginario ajenos a la historia, aún a la historia literaria alemana, a pesar de las tradiciones recogidas. Una estética del aislamiento que pone en escena sus contradicciones, en consonancia con la vieja imagen de una Alemania insular, distinta de sus fronteras próximas (los mundos eslavo y latino).

Aparte de estas buenas/malas relaciones de la literatura jüngeriana con la historia, cabe ensanchar el mundo referencial y preguntarse por las relaciones arte/vida, entendida esta última como biografía. Buena parte de la escritura de Jünger son su diario y su autobiografía. Pero el proceso alquímico que va del evento a la escritura es ambiguo. Por ejemplo, en *Cristalinas abejas*, sólo tiene indudable realidad referencial el personaje de Teresa, la amada del narrador. Lo demás es dudoso. La literatura no se hace, para Jünger, con lo vivido, sino con la vivencia literaria, el viaje por la propia habitación (Xavier de Maistre), aún sin mirar por la ventana (Heidegger) y quedándose a meditar en la oscuridad, con los codos en la mesa (Kafka). Vaya dicho todo ello a partir de un «escritor» que tiene una vida activa muy señalada, pues ha sido guerrero, legionario, un tanto político y viajero/hombre de ciencia, aparte de vivir, todavía, casi un siglo que se superpone a la historia europea entre la muerte de Bismarck y la caída del muro de Berlín. Narrar, para nuestro escritor (cf. *Heliópolis*) es como enrollar y desenrollar una alfombra: unas imágenes se muestran al tiempo que otras se ocultan. La escritura es el fugaz espacio intermedio entre el aparecer y el desaparecer de las figuras.

En esta dialéctica se instala una movediza frontera: la del arte auténtico y el *Kitsch*. Zapparoni, el típico capitalista, encarna al coleccionista *kitschig*. Acumula objetos seleccionados por su alto precio: obras auténticas y copias. Es una parodia de la historia cultural, un museo de calcos. Personifica la ética opuesta a la del trabajador, que considera el arte como el producto sin trabajo: un fetiche, algo litúrgico e intangible por la economía. Otra forma de *Kitsch*, según ciertos sociólogos: el arte como «natural».

Jünger parece poner el límite en la técnica. El arte que es mero tecnicismo es falso, como las abejas de cristal que frabrica Zapparoni y que son como las naturales, salvo que carecen de vida sexual. De hecho, son todas obreras: fabrican néctar y producen ganancias.

> La plenitud humana y la perfección técnica no deben confundirse. Si queremos una, hemos de sacrificar la otra; en tal decisión se bifurcan los caminos. Quien lo sepa, podrá trabajar limpiamente en un sentido y en otro. La perfección surge de lo regulado y la plenitud, de lo irregulable. De los mecanismos perfectos se irradia un resplandor fascinante, pero siniestro.

La frontera, según se dijo, es incierta. Entre las abejas de cristal aparece una oreja humana ¿Es real o, como dicen los posmodernos, hiperreal? Es el espacio utópico de nuestro tiempo, una realidad artificial o un artificio natural.



Tardíamente, un Jünger casi nonagenario sintetiza sus aproximaciones a la doctrina del arte en *El autor y la autoría* (1984). Aquí retrata al escritor como el desubicado, aquel para quien la sociedad no tiene dispuesto un lugar. Ama con amor ideal, sin realizar, o desdichado. Va por senderos impredecibles o peligrosos, en medio del cerrado bosque. Se embosca como un soldado o un *outsider*. No tiene inhibiciones para cambiar de bandera y su moral carece de dimensión progresista. La suya es una tarea gratuita, que debería ser honoraria. El estado de la ciencia no lo compromete.

No obstante ello, pertenece al espíritu del tiempo, el fantasma que habita su época: concuerda o disiente, siempre, de ella. Si es escritor en el devenir, es autor en el ser, para el cual la escritura es un estado. Se pone contra el vencedor, conforme el dictamen de Nietzsche. Virtualmente, es un genio, es decir alguien que está en relación con el todo ¿Qué realidad humana es total, cómo identifica al vencedor, si no es en una guerra? Su desubicación lo torna sospechoso ante todo partido. Nunca se compromete. Su literatura, en cambio, siempre está comprometida, porque la sujeta el lector, en un tiempo y un lugar históricos.

El artista jüngeriano es del linaje de los príncipes. Le son favorables las ciudades mercantiles y libres (entre las repúblicas) y las cortes decadentes. Por contra, le son desfavorables los Estados doctrinales, que sostienen credos y visiones del mundo. Las provincias son preferibles a la capital (se refiere a las pronvincias europeas, fundacionales de la cultura moderna).

Vive lo intemporal en lo efímero, sea la anémona de un día o la secular encina. Reaccionario o revolucionario es, en cualquier caso, apóstata. Sus convicciones son epocales y perecederas. Nada tiene que hacer en política, ni esperar nada de ella. Posee la masculina facultad del genio: engendrar (opuesta a la calidad femenina de estar junto al genio, con-geniar).

El modelo del artista es el titán, que cumple la secreta voluntad de la tierra y desciende al infierno tras la derrota. Es neoclásico, pues tiene en cuenta la creación que se imita pero no se repite, porque es secreta e inaprensible. Su lenguaje trabaja sólo con símiles, en una suerte de sueño ordenado por el intelecto. Si la obra perece, el proceso interno que la ha engendrado continúa y se recrea.

El autor no pertenece a las *élites*, que ocultan lo que saben para conservarlo lejos del vulgo. Es, más bien, un esoterista, que parte de una renuncia. De aquí que todo arte sea sacrificial. Si perdura es porque duda, ya que la verdad, como el error, pasan con el tiempo. Toda fe perece, salvo la fe en la duda.

El único estímulo verdadero del autor es la convicción de que el lenguaje no se ha agotado. Los demás (los exteriores) son falsos. Sólo se crea cuando se cree en que no escribir es imposible. Se escribe, en consecuencia, como en una isla solitaria. No se trata de ser entendido, sino de profetizar sin predecir. Ser la memoria del futuro: el deseo. Profetizar: observar desde lo alto, por encima de las verdades vigentes. Y aplicar un método que proponen desde Baudelaire a Einstein los autores del discurso contemporáneo: la fantasía tratada como una ciencia, como la ciencia.

Tuerto, manco, prisionero (Cervantes y Camoens), el escritor es, en el seno del lenguaje, el hablante disfuncional, según lo propone en *Jardines y calles* (1942). Es decir: lo contrario del militar, que sólo se expide funcionalmente. Los dos Jünger en ¿uno? El, que fue soldado, o sea gregario, se rememora como el paseante solitario. Y él que estuvo en la milicia de la muerte, que es la mayor creencia, proclama la soberanía de la duda. Escribe a pesar de su vida, a expensas y en contra de su historia biográfica.

Si se considera a Jünger como un meditador del lenguaje, también se hallan en sus páginas unas expresivas huellas románticas. En efecto, para él, lenguaje es orden y, a la vez, productividad, significancia. Es orden porque la palabra, rey taumaturgo, tesoro de las transformaciones, instaura la ley sobre el caos de lo inmediato, por medio de la distinción y la clasificación. Es el «misterio de la maestría», que consiste en extraer, en virtud del amor, las palabras que están en la profundidad de la cripta, indistintas, ocultas y muertas, para construir la «bóveda del lenguaje». En lo hondo, el lenguaje es puro acento pasional; en la altura, mera disolución. En ambos extremos, carece de significado: es puro espíritu, pura sensibilidad, no palabra. El escritor lo mantiene en una zona media, donde se troquela la moneda «que tiene valor entre los hombres». Es la reunión momentánea de la clara razón y la oscura palabra: se juntan y una luz resplandece en la noche, como un palacio iluminado.

Mientras la lógica propende a lo absoluto, el lenguaje busca lo óptimo. Es un mosaico que, visto de cerca, se advierte compuesto de apariencias engañosas y discontinuidades. Arraiga por medio de elementos ocultos, pues su verdad es telúrica, invisible. Lo honran lo inefable, lo inconsciente, lo oscuro. Por eso, las palabras bien usadas conducen al silencio, de donde provienen. Son como instrumentos artesanales de una locuacidad cuyo objetivo es callar a tiempo (cf. *Hojas de Kirchhorst*, 1944/5).

Cuando se dice algo, se pone en funcionamiento el tesoro oculto del lenguaje, más allá de todo significado. Se dice más de lo dicho, porque el lenguaje moviliza al cuerpo, no tan sólo al código de la lengua (el cuerpo tiene su lengua, también). El cuerpo, su apertura a los abismos telúricos y celestiales. El cuerpo: su densidad (Cf. *La mano*, 1947).

En *Elogio de las vocales* (1934), siguiendo a Jakob Grimm, corporiza las letras: las vocales son femeninas y las consonantes, masculinas. Estas ponen orden legal en el flujo indeciso y corpóreo de aquéllas. Espíritu y materia. Espíritu: forma, norma, fantasma del orden. La vocal es lo efímero del color. La consonante, el diseño de la eternidad. Lo uno y lo diverso. El lenguaje es como un edificio y como una partitura musical: los elementos portantes (armónicos) son diversos; las cargas (sonidos) son una unidad. El mundo está hecho de cosas distintas y parecidas.

Las vocales son el sonido originario del lenguaje: divino o animal, en cualquier caso: inhumano. En estados de extrema emotividad, el lenguaje homologa a todos los hombres por medio de las vocales, del cimiento femenino, materno, del verbo. Elemento y límite de nuestra condición, la vocal es elegíaca, triste: está en el confín donde fenece la unidad primordial y comienza la proliferación paterna de la historia, en tanto las nanas conservan el vínculo madre-hijo. Las vocales son el retorno a la pasión



primera, el descubrimiento de los dioses, la interjección del fundamento. El lenguaje (lo dijeron dos barrocos: Leibniz y Vico) hubo de comenzar siendo música de vocales: canto. Por ello, las vocales propenden a la música y son, como ésta, inmediatamente expresivas: son altas o bajas, agudas o graves, sublimes o profundas, oscuras o claras. Rimbaud ya desplegó, en un memorable soneto, la configuración cromático-musical del lenguaje. La música deviene colorida, la pintura adquiere tonalidades, toda construcción apela a su propia armonía.

En *Lenguaje y estructura corporal* (1947) Jünger sostiene una concepción simétrica y bilateral del mundo, basada en la mística antigua, la mitología y la patrística, que recuerda ciertos aportes románticos, como la sexualidad del pensamiento en Görres.

El mundo jüngeriano, como el de Hesíodo, surge pleno el primer día de la historia, con todos sus dioses situados y contrapuestos. La doble luz del lenguaje forma parte de esta simetría conflictiva, equilibrada y agónica a la vez. Clásica y romántica, si se quiere.

La mano simboliza el quehacer humano: es puño, pugna, amansadora, mansedumbre, manipulación, maña, manejo. El hombre fáustico se define por su capacidad de empuñar (herramientas y armas), de ejercer el *Faust-Recht*, el derecho del más fuerte, la emancipación.

Cabeza y pies a un mismo tiempo, el hombre es un animal centáurico. El pie es el estar («¿cómo estás?»), lo grave, lo pesado, el arraigo en la tierra, la astucia malvada de la serpiente y el saber telúrico, fundamental. Cabalga sobre sí mismo, errante en el bosque.

El oscuro Pitágoras

El mundo como orden oculto religa a Jünger con otras tradiciones: los pitagóricos, los neoplatónicos del Renacimiento, los ocultistas del barroco.

La creación no es producto de un error, tampoco de un saber, sino de una falsificación (Jünger, otra vez, se muestra posmoderno en tanto neobarroco y neorromántico). En la primera hipótesis, el Paraíso se habría restaurado. Pero Dios, tras la creación, se ha guardado el secreto, tesoro de lo auténtico. A la creación, como a la persona, falta esta clave última, ambas son imperfectas. De ahí dos consecuencias: la hostilidad contra los dioses, y la autocrítica.

Tuvimos las claves sagradas del cosmos, pero las hemos perdido. Están allí, en algún lugar, en todos, en ninguna parte. Acaso por esto abundan en Jünger los museos, las colecciones, los arsenales, los archivos, las bibliotecas, los herbarios. Cordilleras de objetos clasificados, sometidos a nomenclatura, que no se sabe bien para qué sirven. Restos muertos de perdidas claves, encerrados bajo llave. Falta el *Sésamo ábrete* de las leyendas. Sólo queda la oculta fe en el orden. Conocemos la vida inmediata, pero desconocemos la vida en sí misma, tipo ideal y huidizo. Es el objeto-sujeto de un saber místico, que nada dice, ajeno al oficio del escritor, que consiste en decir

o callar. Sólo las matemáticas nos dan indicios (pitagóricos) de ese mundo oscuro y fantasmal: abstracciones en la noche de la percepción. Esto explica cierto ocultismo jüngeriano, esas comunidades de maestros y discípulos, iniciadores e iniciandos, labor que selecciona a los elegidos para una supuesta sabiduría eterna. Un lugar utópico en el cual Jünger se reconcilia con la historia. Lugar de nunca-llegar donde acaba la errancia. Un camino borrado, borroso, que lleva al comienzo, la *Urkunde*, cuyo emblema es la piedra filosofal: lo absoluto, lo no mezclado, lo puro, lo final, lo primordial.

Este cosmos es, supuestamente, armonioso. El padre Lampros (*Junto a los acantilados...*) explica tal armonía como un balanceo entre el placer de vivir y el de morir, un sistema de equilibrio solar, un año de doce dioses. La serenidad de la muerte (huesos y larvas tras la danza macabra de la vida) es la parte en reposo de la totalidad «natural».

La armonía del mundo como naturaleza es externa al lenguaje. Sólo se la percibe, fugazmente, con el cuerpo como conjunto, en la danza (otra vez Nietzsche): el bailarín es el hombre incluido en los ritmos cósmicos. En él, las medidas, los números puros y las fuerzas abstractas se corporizan. En el baile resplandece, un instante, el mundo material, que está ahí, organizado en su propia música. Su contrafigura es el burgués, el hombre de negocios que domina al azar y obtiene dinero de él, lo cual le permite retraerse a lo privado, la armonía íntima de la vida burguesa.

El mundo, arquitectura confusa, aparente desorden, no se desarrolla, aunque hay desarrollo en el universo. Siempre mide lo mismo, en tanto la idea permanece oculta en la caverna platónica. El progreso no es el desarrollo del orden ni de la idea, sino lo opuesto: el cosmos descabalado. En el seno de este escenario, los hombres son unos viajeros que ocupan y abandonan la permanencia de distintos albergues. Lo permanente es el lugar, no el habitante. No hay lugar propio para el hombre en una tierra cuyas claves se le escapan. O cualquier lugar lo es/no lo es. El sujeto es la extrañeza en la imperceptible armonía del mundo. Su viaje, la vida, está tensionado por el poder de la montaña y el vacío sin vida ni muerte, el océano. La luz resplandece en silencioso desierto sin tormentas ni atmósfera, arrancando destellos de los granos de arena, fascinación de la insignificancia. Cuando la luz crepuscular alumbra las rocas del horizonte, la vida se adensa y surge la cultura. Los viajeros parten nuevamente, vestidos de azul, conducidos por un piloto también azul, como la inmensidad en que se pierden.

No obstante la pérdida del fundamento, el mundo, velo de Isis, propone cierto saber atormentado, el hallazgo de correspondencias entre lo inmenso y lo mínimo, el acantilado y el grano de arena. El tejido de la luz, el movimiento infundado del mar, la roca impenetrable, el bosque cruzado de ocultos senderos, se reconocen mutuamente, en una tensión que va del ser extenso a la esencia inasible y perpetua. El mundo apariencial es un libro con infinitas páginas de las cuales vemos una sola e inferimos las demás. Son miríadas de fragmentos que ocultan una cerrada cámara del tesoro.



La mínima flor ya tiene raíces en el infinito, y nuestra inclinación es la que ella nos descubre. Lo no aparente es mera veladura.
(*El libro de la ampolleta*, 1954).

La naturaleza repite sus ciclos, sin final ni finalidad. La muerte no es confín ni fin para ella. Los hombres, en cambio, hacemos la guerra, que es la destrucción destinada a un fin.

El cuerpo, a su vez, es el lugar privilegiado de las correspondencias cósmicas. Es el vaso que contiene «los misterios de la vida y los bálsamos de la eternidad». Esta es el cuerpo glorificado, de la muerte que no muere, la vida que no vive. Vivir es purificar, salomónicamente, el recipiente. El cuerpo es el logos o espíritu que colma el universo, virtualmente infinito y pleno: un enigma a cuyos bordes nos asomamos por medio del lenguaje, en el medio del lenguaje. No es gratuito, por ejemplo, que el cuerpo humano sea bilateral. Somos la izquierda y la derecha, porque somos la dialéctica de la doble acción, la que opta y la que excluye al optar. Hablar es ocupar el espacio intermedio, donde la lógica está subordinada a la praxis. Se piensa lo hecho, no se hace lo pensado, aunque toda acción contiene una lógica inherente. Por lo mismo hay dos sexos y el espacio intermedio (de nuevo: utópico) es el individuo ideal y andrógino.

Indestructible y eterna, la vida material jüngeriana propone cierto panteísmo, pues aquellas características son las de Dios, un dios manifiesto en todo e invisible en todo. La vida ignora la destrucción, es toda reproductiva y transformadora. Es eterna en sus cambios, inmodificable en sus metamorfosis. No hay una creación, sino la constante repetición de la creación (Spinoza, otro panteísta). De ella sólo percibimos una parcialidad, un reflejo en un colorido cristal. El espíritu, que muere y renace, apela a la alquimia: los colores varían, la invisible forma permanece. La obra del padre convertida en juego por el hijo convierte, a su vez, la creación anterior en pasado. Luego, el hijo se hace padre. Y vuelta a empezar. Y a seguir. La muerte sirve de blancura purificadora a la vida, que se regenera y crece, perdiendo/recuperando su pureza primordial. La indivisa luz del absoluto, de la cual sólo vemos unas sombras.

La vida es sólo la orla de la vida, es sólo un campo de batalla que cerca a la vida misma. Es una fortaleza exterior construida fugitivamente en los límites de la ciudadela, a la cual tornamos tras la muerte. La finalidad de la vida consiste en obtener una idea del ser de la vida. Ello no altera lo absoluto, como opinan los sacerdotes, sino que lo auxilia por medio de la transición.
(*El primer diario de París*, 1941/2).

El mundo es, por fin, tan evidente como misterioso, en la cifra de su presencia. Es el todo pleno de sí mismo, del cual participamos sin advertirlo.



Políticas

La formación de Jünger transcurre en la Alemania guillermina, que acaba con la guerra, cuando el escritor cuenta algo más de veinte años. Christian von Krockow (*Die Deutschen in ihrem Jahrhundert*, 1990) describe su mística social como basada en la alianza Dios-Alemania: una nación joven y expansiva, opuesta a las viejas y frágiles democracias francesa y británica. Su clase dirigente es una aristocracia de toga que viste uniforme militar, a cuya sombra la burguesía intenta pasar por *Junker*, terrateniente y patricia. Las únicas manifestaciones de identidad burguesa son intelectuales, no políticas. Hay un divorcio entre el Estado y la sociedad, tanto que el movimiento obrero, importante en un país de industria avanzada, es visto como apátrida y enemigo exterior de Alemania, por su carácter internacionalista. Frente a la sociedad como mecánica y artificial, señorea la idea de comunidad, orgánica y natural, según las teorías de Ferdinand Tönnies, expuestas en 1887 en un libro canónico del nacionalismo sociológico. Kant había ya prevenido sobre lo moral de la cultura frente a la amoralidad de la civilización.

En la ideología militarista, el integrismo hace a los alemanes combatientes y hermanos en la nación, suprimiendo toda diferencia de partido y de clase. Es la igualdad ante la muerte, el hecho —por paradoja— amoral por excelencia, el evento fatal y orgánico de la vida: su destrucción. La misión histórica de Alemania, en esta perspectiva, es restablecer el plexo de valores de la cultura y la nobleza, la contrarrevolución de 1789. Todavía en algún texto político de Jünger (*La movilización total*, 1930) aparece la imagen del alemán como el hombre que busca la libertad en el caos, fuera de todo control racional, y halla su espacio en la guerra, como quien se arroja al fondo de un cráter.

El período de compromiso político de Jünger es el de la república de Weimar, cuando está licenciado del ejército y trabaja como científico. Algunas de sus actitudes anuncian al nazismo, cuya puesta en escena, como veremos, le producirá un alejamiento horrorizado aunque más bien secreto.

En 1919, enseguida de Versalles, Paul Eltzbacher funda el «nacionalbolchevismo», cuyo programa es la regeneración alemana a partir de Prusia, siguiendo el modelo leninista. Propone una alianza con los comunistas contra el liberalismo corrupto y la democracia inepta. Algún autor, como Rauschning, asocia a Jünger con este movimiento derechista radical, por la cantidad de discípulos suyos que lo integran, así como su amistad con alguno de sus dirigentes (Ernst Niekisch). En 1925, Jünger lanza un fallido manifiesto dirigido a las ligas de antiguos combatientes para fundar un «Estado nacional, social, armado y totalitariamente estructurado». Luego se repliega hacia cierto elitismo intelectual, la liga de escritores guerreros, de posición ultranacionalista y juvenilista (revista *Vormarsch*). Es su momento de mayor contacto con el fascismo: modernismo futurista, maquinismo, antiiluminismo, nueva Contrarreforma, tabla rasa, vuelta a la sangre y a la tierra. Es un instante de nihilismo nietzschea-



no, una suerte de socialismo de derecha, organicista, cuyo modelo es la Unión Soviética: economía estatalizada, sociedad jerárquica, recuperación del dominio político sobre lo económico, invirtiendo el proceso del desarrollo capitalista.

Jünger opone el comunismo ruso, de cuño anárquico, al alemán, de sesgo pequeñoburgués, que significa lo contrario a la subversión: el triunfo final del orden. El anarquismo no promete una edad de oro, sino lo opuesto: el estallido de la sociedad por medio de un retorno al origen. Es el mágico punto de nulidad donde todo pasa y deviene, pero nada *es*, conforme la fórmula del dostoievskiano Stavroguin. El anarquismo no es social como el comunismo: es trágico. Algo similar ocurre con el individuo valioso y de rango: la sociedad que cuantifica los valores, lo condena a ser ignorado.

La Alemania del joven Jünger era, como, en variable medida, el resto de Europa, según ha mostrado Arno Mayer (*La persistencia del Antiguo Régimen*, 1981) un país dominado por elementos «premodernos», cuyo retroceso no se dará sino en el período 1914-1945. Con su inercia, luego convertida en militancia agresiva, frenan los intentos de modernización. Las clases superiores son la nobleza rural y hereditaria, la Corona, la Iglesia, la aristocracia cortesana, los estamentos militares y universitarios, y una burguesía que quiere ennoblecerse y ser cooptada por la nobleza antigua. En el imaginario popular y en la producción cultural se imponen los valores «nobles». Entre 1905 (fallida revolución rusa) y 1914 (guerra mundial) las *élites* refuerzan sus poderes, que empezarán a menguar en 1919, con la montante del capitalismo multinacional y la influencia norteamericana.

Las corrientes directrices del pensamiento social y cultural acompañan este cuadro de conjunto. El darvinismo social describe la sociedad como un combate eterno que sirve para aleccionar a los más aptos, que conforman la minoría dirigente. Nietzsche, con su moral señoril de dominación y sometimiento, alimenta una ideología antidemocrática y antiparlamentaria. Prosperan formas aristocratizantes del nacionalismo: Barrès, Maurras, D'Annunzio. Junto a ellas, el niezscheísmo menor y más brutal de Julius Langbehn y Gustave Le Bon, y la sociología elitaria de Gaetano Mosca y Vilfredo Pareto.

Junto a la idealización del campesino y la fobia a la gran ciudad, la política interna se va militarizando y se desarrolla el miedo de las clases medias a la radicalización obrera y al capital monopólico, base del fascismo. Se piensa que los conflictos sociales e internacionales sólo tienen una solución bélica. Se exaltan el héroe guerrero, el combate cuerpo a cuerpo y la caballería, en contra de la realidad industrial de la guerra moderna.

A todo ello, se añade en Alemania un déficit histórico peculiar: tardía aparición y debilidad congénita del Estado nacional centralizado, con su contrapartida: predominio de las noblezas locales y los estamentos. La guerra de 1870 contra Francia, base de la unidad imperial, es vivida como una victoria de la aristocracia sobre la burguesía.

Norbert Elias (en la obra ya citada) observa un rasgo sintomático de esta sociabilidad alemana: la persistencia del duelo. En ella perduran formas medievales de justicia (las ordalías) y se sustrae al Estado el control de ciertos núcleos sociales, los

estamentos, que practican una judicatura propia y excluyente. Mientras en Inglaterra, ya a mediados del XIX, el duelo desaparece, en Alemania siguen existiendo clubes militares, nobiliarios y estudiantiles donde rigen el bautismo de sangre, las iniciaciones, códigos de disciplina privados, normas de honor grupal, en fin: una política de sustracción del endogrupo a las normas «externas» del Estado. Para el estamento no rige la ley general; es el principio de este «anarquismo corporativo». Los individuos de estas organizaciones pertencen antes a ellas y al país local que al Estado nacional, y su nacionalismo es, en consecuencia, más de campanario que de Cosmópolis.

El duelista, por su parte, no era penado con la cárcel, sino con prisión en una fortaleza o con el destierro (en caso de matar al contrincante). Estas prácticas, junto a los matrimonios entre conocidos, sirven para reforzar la cerrazón de tales núcleos, y para distanciarlos de las clases inferiores. Acuden a normas de cooptación y falta de movilidad, más propias de estamentos señoriles que de clases capitalistas. En las asociaciones estudiantiles, los duelos con heridas simbólicas o «visteos» (*Mensuren*), las borracheras colectivas, la sexualidad monacal, la educación como autocompulsión y autodominio sin normas externas, cierto homosexualismo platónico, prolongan y anticipan estas pautas estamentales. La apelación a Nietzsche lleva a una moral de dominación y desprecio al débil y a la religión blanducha de los inferiores, el cristianismo. Libertad interior, autorregulación, dureza, antipoliticismo de la cultura, falta de debate, inexistencia del otro y afirmación del *Selbst* conforman la ética del estudiante «pájaro migratorio». El nazismo será la traducción vulgarizada para las clases medias de estos principios éticos. La fuerza será la nación; la nobleza, el Estado totalitario; la cultura, el nacionalismo. La guerra ennoblecerá la vida del plebeyo, a través de una mística de lo «natural y espontáneo» de la raza. El nosotros sustituye al yo en el modelo de *Selbst* y compensa las debilidades con un delirio de omnipotencia, rodeado por el narcisismo del amor a lo propio.

No es difícil advertir que algunos de estos rasgos permanecen en el aristocratismo jüngeriano, decantado luego hacia la abstracción del individualismo. Un individuo que no olvida pertenecer a cierta aristocracia y que se pierde en la época de la democracia y el fascismo, dos invenciones plebeyas. Lo vemos cuando narra sus viajes por Francia, anotando las propiedades de la nobleza (castillos, cotos, bibliotecas). La mirada es atraída por este espejo. Una mirada fantasmal, como de un reencarnado que volviese a los lugares que conoció en la Edad Media, convertidos en tierra extraña, en lugar de ser la tierra prometida y perdida, como perdida es la causa caballeresca de Alemania. Es señoril dar por perdida la batalla antes de librarla, y combatir por el placer de la pugna y no por el de la victoria. Se trata, en fin, de una aristocracia simbólica, que no se hereda por la sangre ni, por tanto, ha de proteger la pureza de su casta. Una nobleza de solitarios, que se reconocen sin juntarse, para no perder su soledad. Poco de nietzscheano tiene esta nobleza, que no impone su voluntad de dominación. Según ella, es de fuertes proteger al débil, conforme el viejo lema señoril *Ich diene* («sirvo»), que actúa a partir de la inmanencia. Nobleza, santidad y bondad no se comparten, están dentro de cada quien, lejos de la sociedad.



En sus escritos políticos más doctrinales, Jünger se proyecta hacia un humanismo abstracto, centrado en la figura del Hombre Nuevo, un trabajdor igualmente abstracto y cósmico, ni proletario ni burgués, universal e ineluctable, nacido en una sociedad planetaria, que se organiza en unos Estados totalitarios, fuertemente tecnificados. El concepto jüngeriano de trabajo es, en rigor, un contraconcepto: el trabajo es el género de la lucha y el trabajador, un guerrero con mono de mecánico. Su abismo interior lo lleva al fondo animal y confuso de la especie, en tanto su poder de aniquilar es industria en la paz y combate en la guerra.

La sociedad de Jünger es un juego de miradas y conversaciones que intenta llegar a una inefable verdad. Fuera de estos vínculos sólo existen la acción, que es ciega y errática, y el impenetrable individuo. La única posibilidad de la política, pues, que le evite los riesgos de la irracionalidad activa y el individualismo nihilista, es el diálogo. En esto, hay en Jünger un componente liberal, que surge de su escepticismo pesimista ante el curso del mundo entendido como historia. De ahí que conciba la diferencia izquierda/derecha como orgánica y, más aún, corporal, como las dos mitades de un todo humano. La derecha es lo recto, la dirección y el derecho. La izquierda es la desviación, la servidumbre, la torpeza, pero también lo excepcional. Es como la diversidad Oriente (luz)/Occidente (sombra): no pueden existir aisladamente, por perder la determinación que les da el ser.

Toda cultura política empieza, según Jünger, con la anarquía, que es la forma primordial. El «estado de naturaleza» de los teóricos clásicos del Estado. Un desierto salvaje, donde aparece el profeta, el Isaías que anuncia un orden justo. A partir de entonces, la anarquía se distancia del nihilismo. El anarco es el ácrata solitario, optimista absoluto, aunque pesimista siempre, respecto a su época. Mientras el anarquista se incluye en organizaciones, el anarco permanece aislado. En sus encarnaciones de vejez, el anarco (por ejemplo: Venator en *Eumesvil*) se perfila como un historiador que ha perdido toda creencia y alquila su saber a cualquier causa. Escéptico radical, se neutraliza ante el poder, lo mismo que el conformista. Es un alma bella que, en lo íntimo de su propiedad, prescinde del poder y reina como un monarca absoluto. De alguna manera, el joven «pájaro migratorio».

En el otro extremo de la gama política está el nihilista. Encarna la supremacía del azar sobre el orden y se produce en una praxis sin consciencia, suerte de personificación embrujada de lo demoníaco. La hechicera medieval es hoy el nihilista. Puede, de hecho, llevar a las formas más desarrolladas del orden. En términos freudianos, desprecia al padre y considera desértica a la madre, en tanto el anarquista odia al padre y quiere hacer de la madre, el valle originario de una nueva sociedad.

Estas complejas sustituciones y el camino azaroso que lleva a la emboscadura solitaria, pueden explicar las distancias de Jünger frente a las derechas históricas que le son coetáneas. Su visión de la guerra, por ejemplo, si bien carece de toda crítica, tampoco lleva elementos apologéticos o patrióticos. Su imagen de la «movilización total» para la paz o para la guerra, intenta comprender la sociedad humana como

un colectivo que se moviliza, o sea que tiende a unos fines, en tanto las sociedades animales (las que Jünger estudia como entomólogo) no se movilizan hacia parte alguna. Su guerra está, en este sentido, poco idealizada, y los enemigos contra los que combate no encarnan el mal. No encarnan siquiera unas ideas, como tampoco las encarnan los compañeros: todos cumplen oscuros fines cósmicos. Si se quiere, hay en esto una explicación racionalizada de la guerra, pero no su exaltación nacionalista. Ante Alemania, nuestro escritor tiene pocas pero señaladas reservas. Los germanos son como una Andrómeda cristiana: bucean en la profundidad y se encuentran con unos monstruos. Renuncian a sus bellas tradiciones y se masifican según el modelo norteamericano. Si se siente prusiano y alemán, no lo es más que en tanto ciudadano del mundo, parte de una especie noble que fue fraterna en su origen, bajo el principado de Adán. El futuro soñado es la reconquista de tal comienzo. Los otros arquetipos de su humanismo son Cristo (el que media entre el hombre y la química superior, la metafísica) y Edipo (emblema de la historia y la cultura a partir del tabú del incesto).

El altivo aristocratismo jüngeriano se desmarca tanto de la política burguesa como del nazismo, y por motivos parecidos, porque ambas representan el triunfo de la mera cantidad y del vulgo.

La política es zoológica pues la rige el principio del hombre primitivo: «Lo que hace mi grupo es bueno». En contra, el hombre auténtico y superior se caracteriza porque ruega: es lo que desea, no lo que *es* (como dato o semejanza consabida). Cf. *Hojas de Kirchhorst.* Domo, en *Eumesvil*, es más tajante: «Fuera de los criminales vulgares y los locos, sólo nos preocupamos de los que intentan mejorar el mundo; éstos son todavía más peligrosos». El caballero andante, aunque solitario, se siente más cerca del anarquista suicida, el expropiador o el naturista ecológico que del burgués que hace buenos negocios.

Esta separación de la burguesía, resto de su altivez estamental estudiantil o militar, explica, quizá, la escasez de menciones a la ciudad en sus libros. La urbe, el burgo, es el dominio y la obra maestra de la burguesía. En *El corazón aventurero*, la llegada a Leipzig o Berlín es narrada por el mirar de los desconocidos, que lo identifican como extraño (o él se identifica como tal en la mirada de los lugareños). Jünger es el Baudelaire del París filisteo: se siente distinto y único en el seno de la multitud. La ciudad le parece plebeya y artificiosa. En ella todo es teatral como una tormenta escénica. En la soledad del campo, el paisaje oculta y señala, a un mismo tiempo, los signos de las correspondencias cósmicas. El hombre está solo y protegido/entretejido con las fuerzas naturales: es la *Verborgenheit* romántica. En la ciudad, aunque rodeado de gente, se siente aislado.

Hay una excepción: París. Es triste y melancólica, un símbolo de la historia, que es lo efímero y perecedero. Aparecen las prostitutas, la carne marcesible y callejera ¿No las hay en Alemania? París dominado por las tropas alemanas deja(se) ver en el sexo dominado y venal. París es, por excepción, la ciudad donde las mujeres hablan: Jünger se habla con ellas y anota sus conversaciones.



París: negocios de lujo, anticuariados, restaurants elegantes, comidas aparatosas, diversión nocturna. París: la fiesta del triunfador que apenas habla de política consigo mismo, en su diario. París: la vida burguesa no vivida por Jünger, nostalgia del burgués imperfecto, en un escenario esplendoroso a punto de sucumbir bajo los bombardeos de sus compatriotas.

No parece casual que, en París, seducido por una civilización burguesa y moderna que apenas conoció en la Alemania guillermina y guerrera, Jünger haga sus anotaciones donde más nítidamente se distancia del nazismo. Su caso, como el de Gottfried Benn, es el de alguien cercano al régimen que, sin embargo, no acepta cargos en él (la Academia de Letras de Prusia, una banca en el Parlamento, una columna en *El Observador popular*) y terminará participando en el complot de Stauffenberg contra Hitler y redactando documentos clandestinos en favor de la paz, dentro del conflicto entre el partido nazi y el ejército. Se sabe que Hitler mismo intervino en su favor cuando cayeron sobre él las sospechas de Goebbels y otros personajes del gobierno. Hitler, un antiguo cabo en la guerra del 14, que admiraba sus relatos bélicos. Jünger, por su parte, busca refugio en el ejército ante el nazismo.

Sus libros se reeditan durante casi todo el período, formando parte de la literatura oficial, la escuela de la *Fronterlebnis* («vivencia del frente») y su exaltación de los muertos por la patria como héroes eternos, así como una adecuada movilización total para vencer en una segunda guerra europea. Su situación era parecida a la de su amigo Ernst von Salomon o la del antiguo brechtiano Arnolt Bronnen, los cuales, aunque se sabía que no eran nazis, funcionaron como precursores de hecho del nazismo. Es la llamada «literatura no protegida», cuyo caso extremo es Erich Kästner, que vio quemar sus libros y permaneció en Alemania, o también Oskar María Graf, que se marchó al exilio y pidió que se prohibieran sus obras. En torno, la represión fue furibunda: 2500 escritores se desterraron, hubo suicidios como el de Kurt Tucholsky, muertes en campos de exterminio, como el Premio Nobel, Karl Ossietzky, y una literatura de oposición en clave de cristianismo humanitario, como la de Gertrude von Lefort (cf. Richard Grunberger: *Historia social del Tercer Reich*, 1971).

Georges Bataille ha explicado el fascismo a partir de una sociedad basada en la homogeneidad del número abstracto, en la cual lo inconsciente, lo sagrado, la violencia, la desmesura, la locura y el delirio son formas de lo heterogéneo. La sociedad homogénea descarta la heterogeneidad, sea inmunda o noble. El dictador fascista es la institucionalización de la diferencia heteroegénea, que la masa venera de forma vicaria. Como el Dionisos nietzscheano, personifica por excepción la exuberancia destructora de la vida. Fascismo y estalinismo funcionan como un retorno de la sociedad a la unidad primigenia de lo sagrado, concentrada en la figura de un caudillo con atributos divinos. En este sentido, Jünger se desmarca del fascismo, así como de sus emociones características: pueblo (masa indiferenciada), partido único, Estado total. La suya es la sociedad de la distinción estamental y su individualismo supone zonas

de privacidad y autocontrol propias del Estado liberal, para el cual los individuos son anteriores al Estado mismo.

Su desdén por los nazis es desdén por la plebe, «que siempre se equivoca». Una amenaza de retorno al Estado absoluto y catastrófico, sin la «distancia interior» de las antiguas aristocracias. El nazismo es nihilista, plebeyo y revolucionario, emotivo y callejero, todo lo contrario de Jünger. Es la decadencia de lo humano, la guerra como mera aniquilación (¿fue alguna vez otra cosa?), el soldado como gozoso en la destrucción, tigre sediento de sangre, nueva peste negra. La guerra de los nazis es masacre, muerte de la multitud por hambruna, ahorcamientos y fusilamientos masivos. Una guerra «real» y no ética e ideal, como la retratada por los primeros relatos de Jünger. Una forma degradada de la civilización musical del romanticismo (Alemania, Rusia, Italia). Tal vez, toda cultura poderosa sea cainita y propenda a la autodestrucción, según el símbolo bíblico de Sodoma que reaparece en los sacrificios mexicanos, la guerra industrializada, la bandera roja, la enseña negra con la calavera. Es el reconocimiento perverso del otro en el acto del homicidio. Hitler, ante la impotencia liberal para dominar la tendencia del siglo XX a los cultos masivos, es el personaje de este tiempo, un diabólico flautista de Hamelin que conduce a los alemanes hasta la montaña del poder y les ofrece el mundo, como el Demonio a Cristo. A Jünger le ofrece la mitad ignorada de sí mismo.

El tiempo

El hombre es cósmico e histórico. Su debate temporal incluye la eternidad y la desaparición. Se lee en *Juegos africanos*:

> El tiempo es un fragmento de eternidad hecho forma. La eternidad es breve, no es más que una respiración contenida.

Es decir: no habitamos la eternidad, sino la historia, pero el instante, el concentrado y único instante, nos hace sentir que somos eternos en tanto nos vivimos sin precedencia ni sucesión. Como el mar, el tiempo tiene una superficie de segundos y una hondura de eternidad. Es la relación del blanco y los colores, que son la diversidad del mundo. El blanco los precede y los hace reconocibles. La clave es que la medida la referencia, permanezca inmanente. Es el truco para que el mundo se mantenga infinito y el tiempo, eterno: que la copa esté alzada. Algo así como el sueño, un tiempo instantáneo donde las cosas transcurren y permanecen, a la vez. El narrador, que trabaja en la espuma de la duermevela, es su parodia. La magia de la memoria hace del futuro un anuncio y del pasado, un recuerdo, algo que vuelve al corazón y que es recuperado por la interioridad (*Er-inner-ung*). Volver íntima la historia.

Contra el poder del tiempo, el recurso humano es una ascética contemplación de las cosas, una santificación del instante que nos torna infinitos, imperecibles. Para



ello, los hombres y el proceso de la historia han de considerarse transcurridos, habitantes de un tiempo muerto, que la muerte ha vuelto uno y homogéneo.

Pasado y futuro son espejos y entre ellos reluce el presente, inalcanzable a nuestros ojos. Al morir, los aspectos cambian; los espejos empiezan a fundirse, y cada vez más puro, se yergue el presente, hasta confundirse, en el momento de la muerte, con la eternidad. La vida de los dioses es eterno presente. Y la vida está allí donde los dioses se presentizan.
(*Segundo diario de París*).

En *El libro de la ampolleta*, Jünger intenta una tipología de los tiempos humanos y una suerte de historia del tiempo dentro del Tiempo. Parte del horror que tenemos ante el paso del tiempo y su neutralización en los lugares de la vida donde domina el salvajismo de la infancia o de la música: el bosque, donde tienen su mundo los amantes, los jugadores y los músicos. Para los dichosos no pasan las horas.

«Tener tiempo», más o menos, depende de los medios con que se cuente para medirlo. El medio hace al ritmo. En épocas de la ampolleta se disponía de más tiempo para sí mismo, «se tenía más tiempo». Pero no es el mismo tiempo que tenemos hoy. La diversidad de significados de esta palabra remite a su naturaleza, que no es lineal, sino laberíntica.

Los relojes objetivan el ritmo interior común, es decir el de todos, el ritmo nuestro. Es un ritmo primordial, pues todo lo rítmico es original. El reloj supone una concepción del tiempo abstracto y vacío, un tiempo puramente formal, idéntico a sí mismo, despojado de cuanto pueda ocurrir en él. El pescador, el labrador, el pastor, carecen de esta dimensión abstracta del tiempo pues, para ellos, el tiempo es concreto, en tanto se funde con sus tareas o con los ciclos de la naturaleza. Nunca es tiempo ocioso ni vacuo.

El hombre descubre que puede medir el tiempo cuando descubre su asociación con el espacio. *Tempus* viene de *templum*, que es un término de la arquitectura. En el momento en que advierte que las «horas» modifican las sombras de las cosas, de los demás y de sí mismo, cuando construye obeliscos y columnas para regular este sombrío pasaje.

El reloj de arena señala el tiempo telúrico y materno, asociado a los ritmos del *Heimat*, el terruño. El tiempo del sol, el cielo, la luz y la distinción, es paterno. El reloj de ruedas y engranajes imita el funcionamiento del tiempo astronómico: es un microcosmos, un sistema astral en miniatura. Su tiempo ya no es terrenal ni celestial: es abstracto, espiritual. Es el tiempo que el hombre domina y gasta, hasta convertirlo en una joya: el reloj de pulsera. Tiempo del quehacer, de la producción y de la historia. Su modelo es el antiguo molino de los dioses, que muele el oro de la sabiduría que se obtiene con el tiempo.

La historia es dispersión de la astucia. Lo opuesto a la promesa de unidad del arte, el lugar sin muerte, donde luz y tiniebla se confunden. La historia somete la casualidad a fines. No es la mera actuación, sino el saber del hecho. Colón descubre América

aunque unos islandeses ya la hubieran visto antes. La dispersión histórica tiene, por su parte, idas y vueltas. Nada pasa del todo y, en cambio, puede volver. Los exterminios de judíos hechos por los nazis nos retornan al siglo XVI.

La actualidad se caracteriza, según Jünger, por la muerte del pasado y la ausencia de futuro. Tenemos monumentos y abismos, entre los cuales vivimos el instante, que carece de historia. Esta cumple ciclos: de la grandeza imperial a la decadencia del aislamiento. No es el eterno retorno, pues cuando llegue, la eternidad lo hará de una vez para siempre. Hemos pasado de la decadencia, o sea del disfrute del lenguaje, a la falta de historia, es decir a palpar y sentir las palabras, como si fueran puro sonido o cuerpos opacos. Epígonos de nuestros monumentos, al fin comprendemos la historia, porque está muerta. Es la imagen jüngeriana del mundo-tumba, en el/la cual caen los tiempos y vuelven a surgir, como Orfeo de los infiernos.

Diarios

La mayor parte de la escritura de Jünger está formulada en diarios. Podría pensarse que el diario, discurso asociado al tiempo interior y vivencial a la vez que al exterior y mecánico como ningún otro, es el lugar utópico donde los distintos tiempos se concilian en el conjuro de la palabra escrita. Este espacio resulta de varios acoplamientos sucesivos. La escena es la «choza en la viña» (los diarios de la ocupación en Alemania, 1945/8): cuando los campos están desiertos, las ciudades incendiadas y el huerto ocupado por unos extraños, la hija de Sion se refugia en la choza. El escritor está a solas con su voz, sustrayéndose al control social. Si la actualidad es catastrófica, el escritor actúa como sismógrafo. A veces, prescinde de todo lector: Jünger quema, en 1933, una parte de sus diarios, junto con las cartas del anarquista Müsham. Por temor a ser descubierto, los nombres van, a menudo, en clave. El diario se oculta en una caja fuerte. Al releerlo, Jünger comprueba que es otro quien lo ha escrito. En las páginas con la mecánica sucesión de las fechas, hay también hojas y flores secas, símbolos del tiempo cósmico. Inacabado, inconcluyente, fragmentario y libre de toda obligación retórica en cuanto a géneros, el diario es literariamente inorgánico y se aferra, en compensación, al ritmo del organismo natural. Por fin, el que lo escribe dice, como Goethe: «Vuelvo sobre mí y encuentro un mundo».

Blas Matamoro